



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: „Ale skąd takie emocje?” Taniec – teatr – przegląd stylów

Author: Anna Duda

Citation style: Duda Anna. (2017). „Ale skąd takie emocje?” Taniec – teatr – przegląd stylów. W: A. Świątek, P. Tenczyk (red.), "Teatrologia na rozdrożach" (S. 112-120). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



„Ale skąd takie emocje?” Taniec – teatr – przegląd stylów

Nawiązując do uwagi Piotra Rudzkiego – wypowiedzianej podczas I Otwartego Forum Twórczego i Naukowego – „Teatr nie istnieje tylko w naszej głowie. Teatr istnieje też w naszych ciałach”, w oczywisty sposób pragnę włączyć do dyskusji o rozdrożach, pograniczach, obszarach teatrologii refleksję o współczesnym teatrze tańca czy, uściślając, różnych formach tańca współczesnego obecnych na polskich scenach teatralnych. Na Forum pojawił się również głos Marka Bielackiego, który zaznaczył, że teatr właściwie nie znajduje się na rozdrożach, lecz każdy badacz ma swoją własną ścieżkę poszukiwań, a próba zbudowania szerszego obrazu polskiej teatrologii polega w tym kontekście przede wszystkim na stawianiu akcentów. W przypadku niniejszego artykułu zostaje naświetlona problematyka ruchu w teatrze, sama w sobie bogata, rozległa i wielowątkowa. Formy najczęściej i najchętniej określane jako teatr tańca (w terminie tym taniec pełni funkcję dookreślenia, ustanawiając jednoznaczną podległość tańca wobec teatru, co stanowi daleko idące uproszczenie obrazu współczesnych form tańca w Polsce) są w rzeczywistości tylko jedną z możliwych ścieżek badawczych.

Nie da się ukryć, że w wielu dyskusjach o związkach tańca i teatru we współczesnych widowiskach jednym z najbardziej emocjonujących wątków jest walka o autonomię zawodową twórców związanych z tańcem, przy jednoczesnym uwrażliwieniu na obecność tańca w różnych sferach scenicznych, o równouprawnienie twórcze, jak również uzyskanie pełnoprawnego miejsca w refleksji badawczej (zarówno teoretycznej, jak i krytycznej). Od dawna już słysząc głosy upominające się o zaznaczanie kreacyjnej roli ruchu na scenie, bez względu na to, czy dotyczy to kooperacji z teatrem dramatycznym czy spektakli tańca współczesnego w formach wynikających z rozwoju historycznego samego tańca, jako praktyki kulturowej

i artystycznej. Chodzi tu nie tylko o ruch jako składnik przedstawienia teatralnego, ale również postać tancerza czy choreografa jako twórców jakości artystycznej i estetycznej. Wymaga to jednak uznania specyfiki tego środowiska, uwrażliwienia na charakter procesu kreowania ruchu i przysposobienia aktorów-tancerzy¹ w różnorodnych systemach edukacji taneczno-ruchowej. Kąśliwie spunktował tę kwestię w jednym ze swoich felietonów Leszek Bzdyl:

Chłopie, ale skąd takie emocje? Pracujesz w teatrze szmat czasu, widzisz od zawsze afisze i plakaty, na których wymieniani są twórcy danego tytułu. I jest tam:

- reżyser(ka),
- scenograf(ka),
- kompozytor(ka),
- choreograf(ka),

a ostatnio nawet reżyser(ka) światel. Ale czy kiedykolwiek słyszałeś, żeby na jakimkolwiek festiwalu teatralnym czy też w nagrodach wieńczących sezon uhonorowano kogoś za ruch sceniczny? No właśnie – nie słyszałeś. I pewnie do końca swojego życia nie usłyszysz. Choreograf jest dla teatrologów, blogerów, wydawczy sądów krawcem fastrygującym sceny ruchowe. Tylko dlaczego na afiszu pod reżyserią i scenografią nie dopisuje się ślusarni, malarni czy też perukarni? Tradycja? Hmm... Tradycyjnie wpisywany na afisz i tradycyjnie ignorowany jako współtwórca teatru... [...] Tak sobie myślę, że gdybym był teoretykiem (badaczem? naukowcem?) zajmującym się zjawiskami teatralnymi, to zbierałbym uważnie wszelkie dane, próbował nie przeoczyć żadnego z faktów. I zastanawiałbym się, dlaczego coś jest takie, a nie inne. Co wpływa na formę lub też decyduje o specyficzności zjawiska. A skoro w naszym teatrze od dekady ruch sceniczny do przedstawień kreują – afisze teatralne sugerują, że jednak są to Twórcy – przede wszystkim osoby związane z nurtem określanym skrótowo teatrem tańca, to chyba bym sobie nie pozwolił, żeby nie zbadać, w jakim stopniu

¹ Określenie aktor-tancerz, stosowane w wielu opracowaniach, pojawia się coraz częściej również w nomenklaturze zawodowej i środowiskowej, między innymi w kontekście powołanego Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Dla studentów i absolwentów tegoż wydziału przyjęto właśnie takie określenie, mając na uwadze równoprawne połączenie edukacji tanecznej (według programu zaproponowanego przez dziekana, Jacka Łumińskiego, twórcę jednej z bardziej znanych technik tanecznych w Polsce, tzw. polskiej techniki tańca współczesnego – określenie „polska” w tym kontekście wynika z osobnych uwarunkowań, których pełne wyjaśnienie wymaga odwołania się do stosownych źródeł) oraz edukacji teatralnej (według modelu przyjętego na całej macierzystej uczelni).

ich indywidualne realizacje wpływają na to, co widzimy na scenach tzw. teatru dramatycznego. I skoro wszyscy mi znani teoretycy, badacze, blogerzy, wydawcy sądów zainteresowani są teatrem współczesnym (z jednym wyjątkiem w postaci Nieprawdopodobnej Pani Temidy, która pragnie Teatru Innego), to nie mogę pojąć, jak można nie buszować po tych zakamarkach, które zasilają teatr nowym językiem ciała, eksperymentem narracyjnym i konstrukcjami kompozycyjnymi².

Opinia ta w dużym stopniu wyjaskrawia problemy związane z recepcją tańca współczesnego w Polsce. Istnieje bowiem grupa badaczy zainteresowanych zjawiskami tanecznymi, rozwijają się prężnie ośrodki tańca w Polsce, w 2011 roku rozpoczął pracę Instytut Muzyki i Tańca (podległy Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego), który prowadzi programy edukacyjne, artystyczne i naukowe poświęcone tańcowi, stanowiąc jedyną aktualnie formę instytucjonalnego wsparcia tańca na poziomie ministerialnym. Powstają programy rezydencyjne, wydawnicze, kuratorskie, co zapewnia różnorodne możliwości. Jednak nie sposób nie zauważyć, że mimo rozwoju inicjatyw na rzecz tańca w Polsce wciąż trudne zdaje się formowanie dobrze skomunikowanego, wewnętrznie wspierającego się środowiska oraz budowanie relacji z innymi obszarami teatru, jak również z widzem, który w systemie edukacji teatralnej nie zawsze ma szansę poznać przestrzeń teatru stwarzanego poprzez ciało, przez ciało i dla ciała.

Nie zawsze też zresztą zrozumienie dla tych spraw mają same środowiska związane z teatrem dramatycznym (zarówno praktyków zatrudniających choreografów do współtworzenia spektakli, jak i krytyków oraz badaczy dokumentujących życie teatralne), co w szczególny sposób ironicznie wypominał Leszek Bzdyl. Jego główne argumenty na obronę wartości ruchowych poszukiwań w teatrze dotyczą przecież spraw nieodzownych dla budowania żywego, wypełnionego treścią i wabiącego formą widowiska teatru – spotkania widza ze sztuką i aktorem jako nośnikiem tych żywych treści. Taniec jako jedno ze źródeł idei twórczych dla teatru może zapewnić (i coraz częściej zapewnia) istotny dopływ „nowego języka ciała, eksperymentu narracyjnego i konstrukcji kompozycyjnych”. W centrum tych poszukiwań nadal pozostaje więc aktor, aktor-tancerz, performer, artysta. W jednym z wywiadów z Leszkiem Bzdylem czytamy:

2 L. BZDYL: *16 sekund*. <http://teatralny.pl/felietony/16-sekund,148.html> [data dostępu: 5.07.2015].

[G.G.] Od ponad 25 lat jest pan zawodowym tancerzem, od dwóch dekad prowadzi autorski teatr Dada von Bzdülów. Do tego jeszcze dochodzi praca jako choreograf w teatrze. Szczególnie zastanawia mnie ostatnia rola. Znam aktorów, dla których przejście na scenie z punktu A do punktu B jest męką.

[L.B.] To dla mnie wielka zagadka, skąd w tym zawodzie trafiają się nadal takie przypadki. Możliwe, że aktorzy, którzy nie potrafią poruszać się na scenie, zaniedbali swój warsztat. Bywa, że rola wpycha ich w formę, której w ogóle nie czują. Abstrahując od teatru, jesteśmy takimi dziwnymi twórcami, że natychmiast odczuwamy, że w danej sytuacji jesteśmy zupełnie nie na miejscu. Od razu stajemy się spięci, chodzimy tak, jakbyśmy mierzyli przestrzeń krokami, nie wiemy, co zrobić z rękoma. I mamy świadomość tego, jak jesteśmy groteskowi. Kiedy mamy poczucie zespoleń z przestrzenią, to zaczynamy płynąć bez obciążenia zgubną autorefleksją.

[G.G.] I wszystko naraz wydaje się płynne i harmonijne.

[L.B.] W przypadku aktora dzieje się na ogół tak, że czegoś nie zrozumiał na próbach, coś nie wydało mu się klarowne i coś mu nie pasuje, a pierwszym elementem, w którym te porażki i zaniechania się pojawiają, jest właśnie ciało³.

Trudno zatem nie uznać wypowiedzi Bzdyla za słuszny głos w sprawie, zwłaszcza biorąc pod uwagę jego wieloletnie starania, aby określenia „choreograf” i „tancerz” były jeszcze jednym możliwym określeniem artysty teatru⁴, zwracającym uwagę na plastykę ruchową teatru, chęć rozwinięcia ekspresji aktora na scenie, nie zaś hermetyczną etykietą, która nie pozwala na pełnoprawne uczestnictwo we współtworzeniu głównych kierunków rozwoju teatru w Polsce.

W rezultacie potyczek teatru dramatycznego i środowisk związanych z tańcem duża część zjawisk wynikających z eksplorowania możliwości cielesnych aktora ulega pewnym odkształceniom, co znajduje odzwierciedlenie w refleksji badawczej lub jej braku. Albo zostaje zamknięta w zarezerwowanych specjalnie na tę okazję teatralnych szufladkach, przeważnie o charakterze historycznym – jako tradycje minione, co jakiś czas przypominane, kontynuowane (jednak z pominięciem niuansów lub nawet znacznych zmian ewolucyjnych w technice czy stylu gry) lub, rzadziej, aktualizowane – bądź umieszczona w aurze teatru autorskiego, wizyjnego,

3 *Alternatywna historia tańca w Polsce w listach zawarta*. Wywiad. Rozmawiali: G. GIEDRYS [G.G.], L. BZDYL [L.B.]. „Wysokie Obcaszki Extra” 2016, nr 6. <http://bzdyl.blogspot.com/2014/01/wywiad.html> [data dostępu: 7.07.2015].

4 Konsekwentnie nie nazywał Teatru Dada von Bzdülów teatrem tańca, poszukując możliwie jak najszerszej płaszczyzny definiowania tworzonych przez niego spektakli.

w którym eksperyment ruchowy sytuuje się na pograniczu rytuału i mistycznych praktyk – tak w tej perspektywie można określić recepcję twórców Drugiej Reformy teatru, między innymi Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora, Wojciecha Misiuro⁵. Albo zostaje wyparta z głównego nurtu badań teatrologicznych jako dziedzina rzemieślnicza (tancerz jako wykonawca, odtwórca choreografii, a choreograf jako „pan/pani od ruchu”, czyli od ustawienia wejść i wyjść aktorów na scenie) lub dziedzina, dla której trudne staje się wypracowanie adekwatnych narzędzi opisu

5 Mimo błyskotliwych i świetnie opracowanych źródeł dotyczących tej gałęzi polskiej tradycji teatralnej związki wspomnianych twórców ze sposobem myślenia bliskim twórcom teatru fizycznego, teatru tańca czy samego tańca są wciąż w dużej mierze niezbadane lub nie upowszechniły się jeszcze w obiegu akademickim (np. powstająca rozprawa doktorska Anny Królicy o związkach teatru tańca i twórczości Tadeusza Kantora). Luki w refleksji historycznoteatralnej dotyczą również wybitnych postaci, które ufundowały silny i obecny w polskiej tradycji teatralnej nurt związany z tańcem, a ich nazwiska są wciąż anonimowe. Jacek Łumiński w swoim komentarzu do „Raportu o tańcu współczesnym” przypominał o szlacheckich korzeniach tańca współczesnego w Polsce i jego bujnym rozkwicie na początku XX wieku. Wskazywał treści zapomniane, jak się wydaje, nawet przez osoby podejmujące się realizacji wskazań z komentarza zawartego w „Raporcie...”. W założeniu miał być on wstępną oceną stanu badań historycznych nad tańcem w Polsce i zarazem uwagą dotyczącą konieczności uzupełnienia opisu korzeni historycznych. W objaśnieniu poczynionym przez Łumińskiego czytamy: „Wkrótce potem jak Mary Wigman w Niemczech stworzyła podwaliny nowego tańca – *Ausdruckstanz* i prawie w tym samym czasie kiedy Martha Graham w USA opracowała zasady swojej techniki nazwanej Modern, nowe trendy pojawiły się również w Polsce. Zarysowały się wtedy dwa nurty; jeden pod wyraźnym wpływem niemieckiego *Ausdruckstanz* i drugi ze splotu tradycji Duncan i Dalcroze’a. W obydwu dokładnie odznaczały się wątki tradycji folklorystycznych ziem polskich, które zaprzęgnięte przez twórców takich jak: Judyta Berg, Ziuta Buczyńska, Feliks Fibich, Marcela Hildebrandt-Pruska, Janina Mieczysława, Pola Nireńska i Tacjana Wysocka, kształtowały niepowtarzalny styl polskiego tańca współczesnego. Władze II RP doceniały propagandową moc, jaka drzemiała w jego unikatowości. Na początku lat trzydziestych XX wieku wokół czasopisma »Muzyka« zawiązał się komitet organizacyjny wielkiego Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego. Znaleźli się w nim nie tylko znani i wpływowi ludzie świata kultury, jak Wilam Horzycy, Juliusz Osterwa, Leon Schiller, Arnold Szyfman, lecz także wysocy rangą przedstawiciele administracji państwa”. J. ŁUMIŃSKI: „Raport o tańcu współczesnym” opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Kulturowego. Komentarz, s. 1. http://www.kongreskultury.pl/library/File/Jacek_Luminski.pdf [data dostępu: 8.07.2015]. W kontekście przytoczonego fragmentu warto zaznaczyć, że ten nurt rozwoju eksperymentów – nie jedyny – wpisuje się w artystyczne zainteresowania samego Łumińskiego i inspirowaną folklorem autorską »polską technikę tańca współczesnego«. Podejście do ciała i ruchu w tej technice diametralnie różni się od innych linii rozwoju tańca w Polsce, choćby w porównaniu z twórczością wspomnianego już Bzdyla.

(badacze) i kryteriów oceny (krytycy), co uniemożliwia nawiązywanie dialogu między różnymi stylami pracy teatralnej.

Ze względu na wielowątkowe podłoże tych trudności, jak również własne aktualne zainteresowania, idące w kierunku metodologii opisu praktyk ruchowych, wydaje mi się istotne, w kontekście Otwartego Forum, choćby pobieżne przedstawienie kilku zagadnień, na których poziomie, moim zdaniem, jest możliwa mediacja między zwaśnionymi teatrami. Dwa Teatry, aby posłużyć się metaforycznym tytułem sztuki Jerzego Szaniawskiego, to nie tyle teatr rzeczywistości i snu, teatr logiki i fantazji, ile teatr zorientowany na tekst i słowo i ten zrodzony z fizycznego przeżycia, pierwotnego cielesnego impulsu. Obie jednak formacje wiąże obecność na scenie oraz chęć nawiązywania kontaktu z widzem, transmisja przeżyć, pobudzanie wyobraźni. Z punktu widzenia programu zaradczego formułowanego na gruncie badań teatrologicznych wiele z potencjalnych barier ma związek przede wszystkim z kwestią przedmiotu badań – wyboru zagadnień, których głębsze i bardziej wnikliwe zrozumienie może zapobiec odsuwaniu tanecznych praktyk w teatrze na peryferia. Wśród, jak sądzę, wartych wywołania (gdyż nie są to tematy zupełnie nieopisane, lecz zazwyczaj zaledwie sygnalizowane, częściej ujmowane w przypis) znajdują się kwestie związane z opisem praktyk ruchowych, który podważa tradycyjnie przyjętą terminologię teatralną, opartą w przeważającej części na interpretacji tekstu dramatycznego, postrzeganiu relacji fabularnych w kontekście umiejscowienia aktorów-bohaterów w przestrzeni scenicznej i czasie widowiska czy w zakresie stosunkowo łatwych w opisie kategorii estetycznych i konwencji teatralnych.

Taniec współczesny wymyka się jednoznaczności tych kryteriów, w szczególności jeśli chodzi o sam język opisu. Zamiast logiki przyczynowo-skutkowej lub kolażu znaczeń dużo bardziej efektywnym narzędziem staje się choćby analityka ruchu, obserwacja procesów zachodzących w ciele – począwszy od poziomu fizjologicznego, zagadnień związanych z budową anatomiczną, przez jego reakcje w konkretnych warunkach pracy, po „zewnątrność”, związaną z ekspresją emocji aktora-tancerza na scenie czy psychologicznego budowania postaci. Punktem wyjścia do pracy aktora są więc zagadnienia związane z anatomią, motoryką i, coraz częściej, neurokognitywistycznymi uwarunkowaniami postrzegania ciała w ruchu. Takie rozumienie procesów kształtujących pracę teatralną znajduje oparcie w języku czerpanym z wielu dyscyplin naukowych, w konsekwencji nierzadko odległym od przyjętej terminologii teatrologicznej, dostosowanej do opisu zdarzeń scenicznych ujmowanych w kategoriach bardziej aktów mentalnych, a nie

przeżyć somatycznych, w kategoriach procesu tworzenia zbudowanego raczej z serii decyzji reżyserskich i aktorskich niż z wcielonego w danym momencie stanu psychofizycznego ciała.

Podobnie dzieje się z kwestiami dotyczącymi dramaturgii – działania taneczne w teatrze każą spojrzeć na problematykę narracyjności przez pryzmat nie kolażu i swobodnego zestawienia scen, lecz ruchu komponowanego w sposób nieprzypadkowy, a zrozumiały tylko i wyłącznie dzięki uważnej obserwacji ciała, które staje się żywym materiałem reagującym na otoczenie. To właśnie sprawia, że w badaniach nad tańcem współczesnym tak istotne staje się przyjęcie perspektywy uczestniczącej, relacji „od wewnątrz”, często z ujęciem wszystkich okoliczności, które kształtują świadomość poruszającego się ciała. W wielu przypadkach jest to analiza zakładająca duży zakres zmienności odczuć, pojemna znaczeniowo i otwarta na różnorodność bodźców, włączanych do analizy teoretycznej. W kontekście badań teatrologicznych takie podejście okazuje się jednak obciążone dużym ryzykiem subiektywizmu, bazowania na dokumentach źródłowych w rodzaju notatek z zajęć, obserwacji uczestniczącej, wywiadu, dokumentacji wizualnej. Choć nie są to dokumenty obce metodom stosowanym przez teatrologów, wydaje się problematyczne zaakceptowanie szczególnego języka, jakim posługują się praktycy ruchu. Przykładowo:

Cele warsztatu: będziemy badać naszą organiczną, fizyczną odpowiedź na różne bodźce, czyli spróbujemy zrozumieć wartość naszej nieocenzurowanej, fizycznej odpowiedzi na obraz, myśl lub też jakieś zadanie. Zidentyfikujemy nasze nawyki i wzorce, po czym odejdziemy od nich bądź zanurzymy się w nie głębiej. Chcemy poczuć fizycznie, i poprzez własne doświadczenie, logikę ciała, a także nasze indywidualne mocne strony i słabości. Porzucimy wyobrażenia o tym, jaki powinien być ruch lub jak powinien wyglądać. Będziemy pracować nad wyczuciem tego, jak ruch naturalnie rozwija się, badając umiejętność podążania za kierunkiem ruchu – wyczuwając, w którym kierunku chce lub potrzebuje pójść. Będziemy odpowiadać na różnorodne bodźce, takie jak obraz, druga osoba, gest, tekst, muzyka lub dźwięk, inspiracje z naszego codziennego życia. Głęboko zaangażujemy się w eksplorację i będziemy odpowiadać ruchem⁶.

⁶ Fragment opisu zajęć z improwizacji prowadzonych przez Wojciecha Mochnieja w czasie Festiwalu „Cyrkulacje” we Wrocławiu w 2015 roku. <http://cyrkulacje.wroclaw.pl/festiwal-2015/opisy-zajec/> [data dostępu: 11.05.2015].

System Material for the spine jest medytacyjnym studium kręgosłupa i miednicy, łączącym podejście techniczne z procesem improwizacji i improwizacji w kontakcie.

Tematyka tych zajęć krąży wokół:

- koncentracji na wewnętrznych doznaniach podczas powolnego rozgrzewania się,
- nauki i ćwiczeniach rolowania się po podłodze za pomocą spirali (helisy) i półksiężycy,
- studium falowania (ruchy falopodobne) w naszym ciele,
- świadomość powolnego dostrajania się elementów naszego ciała (tuningu),
- szukanie własnego małego tańca (S. Paxton Small Dance exercise),
- spontaniczna improwizacja w grupie⁷.

Studiowanie tego typu dokumentów stanowi nieodzowny krok na drodze wejścia w świat praktyki tanecznej również od strony teoretycznej. Nie bez przyczyny na zachodnich uniwersytetach (m.in. Codarts Rotterdam Dance Academy, Folkwang Universität der Künste w Essen, Institute for Dance Arts Anton Brückner University w Linz) wydziały taneczne są połączone z fakultetami teoretycznymi, w zakresie zarówno teorii tańca, jak i historii tańca, estetyki itp.

Wywołany przez Leszka Bzdyla „nowy języka ciała”, jaki miałby zasilać sceny teatralne w Polsce, jest więc stworzony z materii wewnętrznie sprzecznej – jednocześnie nieuchwytny (wymykającej się tradycyjnym terminom) i konkretnej (jeśli za konkret uznamy szczególnego typu analitykę podbudowaną wiedzą o fizjonomii i motoryce człowieka), zachęcającej do działania i odrzucenia uprzedniego planu-scenariusza na rzecz ruchowego eksperymentu, lecz zarazem narzucającej dyscyplinę myśli, która ów eksperyment ma uchwycić. W ten właśnie sposób obszar poszukiwań ruchowych w teatrze wykonuje jednocześnie ruchy w dwóch, nie zawsze zbieżnych kierunkach – w stronę nieustannej niewiadomej, poszukiwania źródła ruchu, momentu zero, bazy do odnalezienia na potrzebę spektaklu nowego wyrazu, nowego ciała, nowej ekspresji; oraz w stronę profesjonalizacji działań, ujmowania dotychczasowych osiągnięć w ramy metod pracy, stylów i technik tanecznych, modeli pracy zawodowej, które przecież domagają się uznania, za-uwaga, komentarza.

To, co niezwykle inspirujące z punktu widzenia wzrastającego zainteresowania refleksją nad tańcem współczesnym, a co zachęcić może do bliższego zapoznania się z dotychczasowym stanem badań i w konsekwencji – do porzucenia ruchów

⁷ Opis zajęć prowadzonych przez Nórę Hajós w czasie Festiwalu „Cyrkulacje” we Wrocławiu w 2015 roku. Ibidem.

marginalizujących taniec współczesny z kręgu zjawisk teatralnych, to niezwykła różnorodność języka opisu praktyk tanecznych. Zmagania pióra oddają bowiem chęć uchwycenia istotnych treści, wyznaczania obszarów tematycznych, opisywania zjawisk i fenomenów oraz ukazują niezwykłą cechę tanecznego dyskursu – akceptację dla swobody twórczej nie tylko artysty, ale również samego badacza, dla którego narzędzia stwarzają się niejako w każdym akcie pisania, dając ogromne pole do własnych eksploracji językowych, poszerzania częstokroć sztucznych granic dyskursu, poszukiwania w języku własnego rozumienia tańca i teatru. W antologii *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym* Jadwiga Majewska pisała:

Z konieczności (ale jakże szczęśliwej!) jest to również przegląd stylów – panorama sposobów mówienia o ruchu. Mówienie to ani nie zastępuje, ani nie tłumaczy ruchu, raczej zwierza się ze świadomości, jaką ten ruch wyzwala i jaka mu towarzyszy. [...] Gra toczy się przecież właśnie o język. Chodzi o to, by język opisu tego zjawiska, jakim poruszająca się bez celu osoba ludzka, stworzyć, rozwinąć, zmienić. Chodzi o wytworzenie lub odnalezienie niezbędnych w krytycznej robocie narzędzi, a przy okazji o zainicjowanie debaty o tej dziedzinie sztuki lub włączenie jej wreszcie w debaty dotyczące współczesnej kultury⁸.

⁸ *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*. Wybór, redakcja, wstęp, bibliografia i noty J. MAJEWSKA. Kraków 2013, s. 11.

Anna Duda

“But Where Do such Emotions Come from?”

Dance—Theatre—Review of the Styles

S U M M A R Y

The paper refers to one of the statements of Leszek Bzdyl, director, actor, choreographer, and founder of Dada von Bzdülów Theatre, in which he called for the creation of “a new body language”—a type of narration which confirms the important role of working with body and movement in Polish theatres. It concerns the work done by choreographers and people who specialise in intense physical training, which is based on not only the techniques of acting, but also various forms of contemporary dance and improvisation. The deepening of the theoretical reflection on the theory of dance and movement in the theatre may not only provide answers to questions about the aesthetics of the contemporary theatre in Poland and provide a reason for increasing interdisciplinary research, but also eliminate or resist unfair stereotypes concerning the environmental image of dancers and choreographers.